

小田野直武筆「松に椿図」から佐竹曙山へ

——江戸時代「花鳥」画再考——

今橋理子

- 一 直武筆「松に椿図」——写生と本画
- 二 椿図の系譜と変容
- 三 曙山と「椿に文鳥」

一 直武筆「松に椿図」——写生と本画

平成元年秋のある日、当時東京大学助手をつとめられていた山下裕二氏より、私は十数枚の秋田蘭画作品の写真を見せて頂く機会があった。その時カードをめくっていく中で一枚、これまで私自身が全く目にしたことのない作品の写真にぶつかり、思わず息をのんだ。

「直武画」の落款が入ったその作品は、これまでによく知られていた直武画とは、題材も構図法も共通する

ものがなく、一見大変に異質なものと思った。しかしその構図法からはすぐに、佐竹曙山筆「松に唐鳥図」（秋田県立博物館蔵）や「老松図」（個人蔵）が思い起こされ、強く興味をひかれた。それがここに掲げる「松に椿図」（挿図1、縦二一・八・四×横四一・八cm、絹本着色、一幅、個人蔵）である。⁽¹⁾

明治後期に、平福百穂によって始められた秋田蘭画研究の久しい歴史にあって、本作品はこれまで公にされてきていない。一部の研究者にはその存在が知られていたようであるが、決して多数とはいえない直武画作品の一つとして、従来紹介されることが全くなかったのである。その理由は定かではないが一つには、「松に椿」という組み合わせの絵画、およびこれと類型の直武筆作品が従来他には確認されていない、ということがまず考えられる。また、本作品の現在の状態は、残念ながら決して良好なものであるとはいえない。そのために直武画に特徴的な「細筆」を、荒くなった画面上からすぐに確認することが難しい、という点もあげられる。特に画面の細部を丹念に観察していくと、最も繊細に賦彩されているであろうはずの椿の花弁の絵具の剝落が顕著で（挿図2）、描かれた当初の花椿の美しさを想うと心傷むものがある。だが荒くなったがゆえに細部には、画家が画面上に秘かに残した下書きの線が表出しており、それが予想もしないような事実を教えてくれているのである。

筆者はこの度所蔵者の御厚意を得て、本作品を詳しく調査する機会を得た。その結果、本作品を直武の本画の一つとして積極的に認めることができるいくつかの要素を見出し得た。ここではまずその点について述べてみたいと思う。

まず画面を大胆に対角線に横ぎる松の幹は、木肌が荒く描写され、老松であることを思わせる。その木肌を

小田野直武筆「松に椿図」から佐竹曙山へ（今橋）

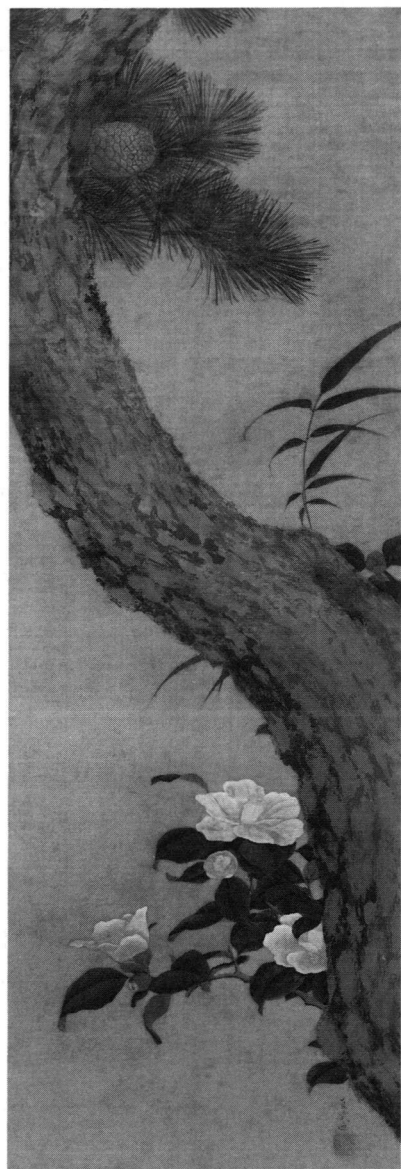


図1 直武 松に椿図

間近く観察すれば、画家は、すでに枯れて瘤のように見える枝の切り口の跡（挿図3）や、画面には全てを描かれていない左上方向へのびる枝の、幹から分かれる元の様子を、墨線の細やかな筆遣いによって描写している（挿図4）。しかし、その筆遣いはいまだ決して洗練されたものとは言い難い。とくに松葉に囲まれるように描かれた松毬の部分を見れば、鱗状の実の表面は、その一枚一枚に無造作になぞり描きが施され、表現は固く拙い（挿図5）。だが再び画面から遠ざかり、老松の全体像を捉えようとするとき、薄い墨線と緑の色彩で綿密に引き描かれた松葉と松毬とはほどよく調和しており、この調和が画面上に意外な静寂感と、重鎮さをも与えていることに気づかされる。

先にも述べたように、従来知られた直武画の中に、老松が主要モチーフとして描かれたものはなく、本作品中の松を、直接他に比較検討することができない。だが敢えて論じようとするならば、直武の洋風表現以前の作品と関係づけることができると思う。

例えば「松に鷹図」（挿図6）がそれであるが、すでに指摘されているように、ここに描かれた松の表現は、幹、松葉ともに狩野派の粉本学習に依るものであることが窺われる。とくに木肌を墨線の引き重ねによって形づくっていかうとしている点は、「松に椿図」の松の幹の表現においても、同様に言えることである。また逆に両者の相違している点は、「松に椿図」の松には微妙に明暗がつけられている点であり、さらに松そのものもついている触感的な質感や、細部の状態を現実味をもって描き出そうとしている点である。

つまり松の表現からまず類推されることは、「松に椿図」が、直武が洋風画制作に転向した時期から遠くへだたぬ頃に、制作されたのではないかということである。そしてさらに晩年に近づくにつれて、習熟の度を高

小田野直武筆「松に椿図」から佐竹曙山へ（今橋）

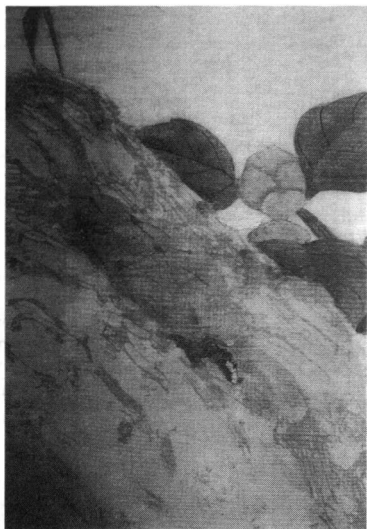


図3 直武 松に椿図 部分

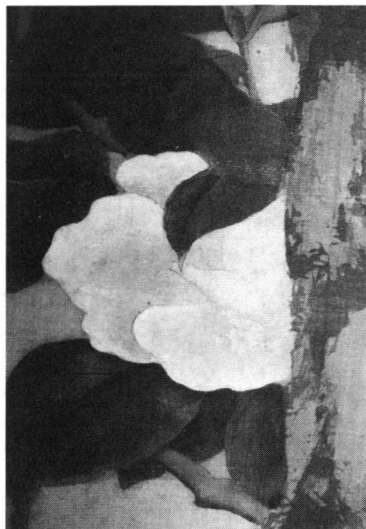


図2 直武 松に椿図 部分

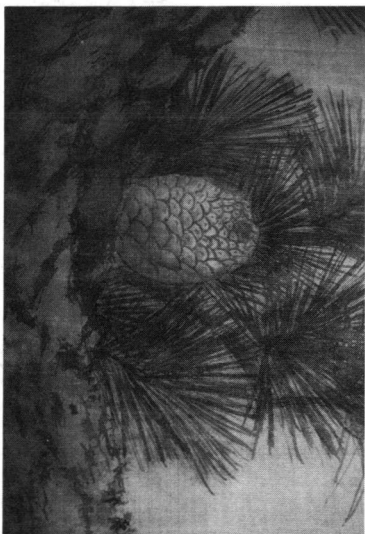


図5 直武 松に椿図 部分

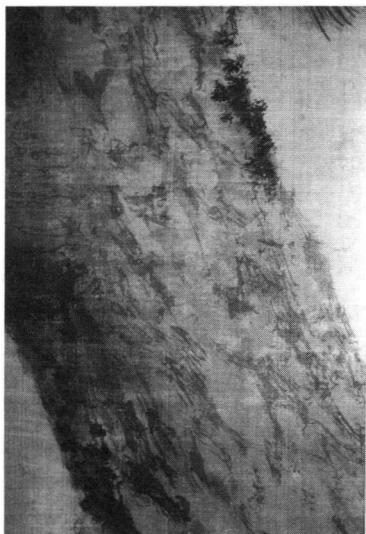


図4 直武 松に椿図 部分

めていったと想像される銅板画的な筆致を、修得する以前の作品ではないかということなのである。

では署名や印章からはどのように判断されるであろうか（挿図7）。

「松に椿図」中のように、「直武画」と署名された下に「羽陽之印」（白文方印）のみが捺された他の例は、今のところ見当たらない。直武の落款では「小田野直武畫」の署名が最も多く、これに続いては通常先の「羽陽之印」と「字曰子有」（朱文方印）の二印が使用されている。従って一印だけを使用している点でも「松に椿図」は珍しい作例であるといえる。だが捺された白文の「羽陽之印」は、他に捺されたものと比較しても、特に疑う点を見ない。

「直武画」の署名に関しては、先にあげた「松に鷹図」の「玉川直武画」の例をはじめとして、「芍薬花籠図」（秋田市千秋美術館蔵）や代表作の一つとされる「唐太宗花鳥山水図」（秋田県立博物館蔵）の中幅に記された署名（挿図8）が近いものとしてあげられる。ただし「松に椿図」の署名の「画」の字が、通常の「畫」の書体と相違しており、この「画」の字の使用が、前掲の「松に鷹図」や「拓榴図」（個人蔵）、「花下美人図」（角館・神明社蔵、挿図9）など、これまで直武画の中でも洋風画転向以前の作と推定されてきた作品で多く認められることに注目したい。つまり款記の書体の上からも、「松に椿図」は、直武の洋風画としては、早期の作品であることが推測されるのである。⁽²⁾

そこで再び画中の題材に目を向けてみたい。

力強い動きを見せる松の陰に美しく咲く四つの椿の花弁は、一見限りなく白に近い薄紅色にみえる。だが剥落の様子をつぶさに観察することで、実は単色ではなく、中心に向かうに従ってより紅色が濃くなっている花

小田野直武筆「松に椿図」から佐竹曙山へ（今橋）

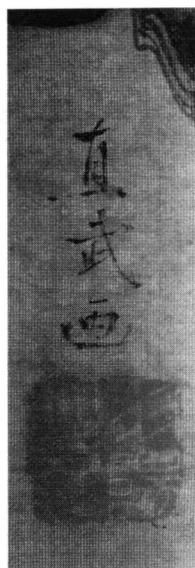


図7 直武 松に椿図 落款部分



図6 直武 松に鷹図



参考図版

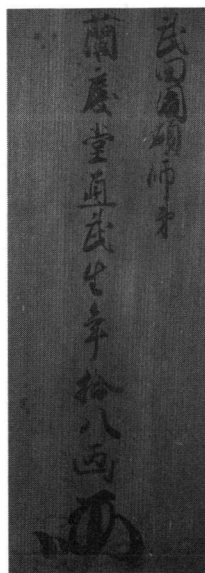


図9 直武 花下美人図（背面）署名部分

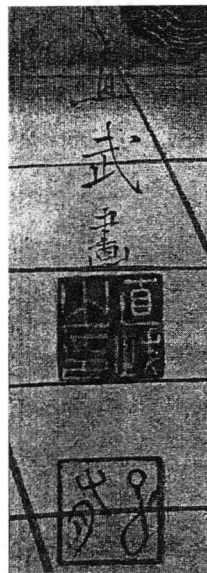


図8 直武 唐太宗花鳥山水図 落款部分

弁であることに気づかされる（挿図10）。その上、花卉上には幾筋かの濃紅の縞も確認され、その色彩は実に複雑見事である。つまりこの椿は、元来淡桃色に紅色の絞りが入った（おそらくは雪椿の）“変わり”（生替）椿の一種であったと想像される。そしてその花をしつかりと支えている細い枝や、光沢のある葉の様子も見逃せない。とくに未整理のままに、茂みのように描かれている椿の葉が、その枝からのつき具合や形・表情などを見れば、実に絶妙な変化をもつて、描き分けられていることが発見され興味深い。特に直武は葉表と葉裏の相違や、これから伸びようとする芽の部分、また蕾や花卉を包み込む鱗片状のがくの部分に、緑青と思われる絵具を使用し、微妙な触感の違いも描写しようと試みていることが窺われる（挿図11）。さらに指摘しておくならば、細枝に使用されている茶褐色の色は、内に細く巻いた若葉の外郭部分にも及んでいる。これは植物がその生長過程において、緑一色ではない様々な色彩を表出しながら変化していく神秘を、おそらく直武が細心の注意をもって見つめていた証なのであろう。

さて椿の色彩や形態において発見されたこのような特色は、画家の対象に向ける眼差しを、直接に伝えてくれる写生図の上でも確認されるべきである。そこで注目されるのが、先年筆者が『美術史』一二八号⁽³⁾で、直武の新出資料として紹介した写生図「椿図」（挿図12）である。

挿図11との比較において誰もがまず気づくように、半開きの一輪と花卉の一部をのぞかせた蕾の位置、あるいは左方へと伸びる枝ぶりや葉の向きなど、写生図「椿図」と本画における対象の外形的形態の一致は、到底偶然であるとは思えない。とくに挿図13—a・b（挿図13—a・b）として示したように、写生図において、ある特定の葉について注目し、「松に椿図」中のモチーフ上に、それらと同形のものがないかどうかを点検して

小田野直武筆「松に椿図」から佐竹曙山へ（今橋）



図10
直武
松に椿図
部分

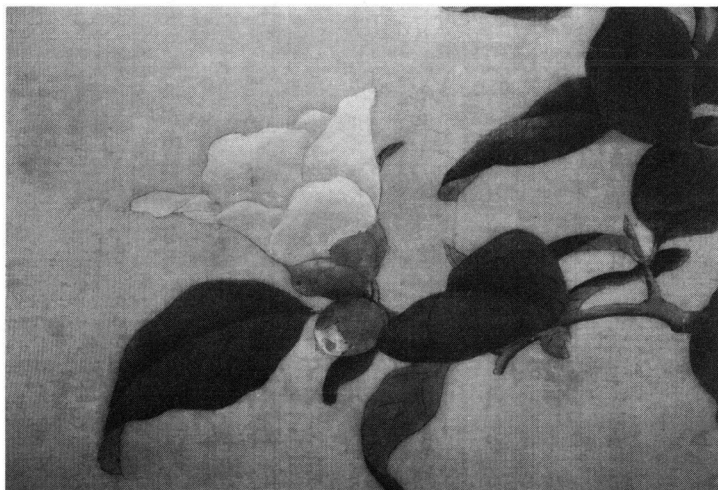


図11 直武 松に椿図 部分

いくと、アルファベットで示したように、いくつか転用したとみなすことができる葉が発見される。

また両者のわずかな相違としては、写生図の花椿が紅であることや、本画では若芽の位置や葉のつき様が、複雑化していることがあげられる。ただし、例えば先に本画中に指摘したような、若芽における絶妙な色彩表現自体は、実はもともと「写生図」の時点で捉えられていたものであり、それが見事に本画にも生かされ、表現されている。つまり写生図「椿図」は、「応用」という形で本画中に表われ、本画の椿はより造形的なものとなっているのである。

この事実は、写生図を大いに使用して制作される多くの秋田蘭画作品にあって、直武が本画に自らの写生図を使用している例が、従来一図しか知られていなかっただけに、「写生↓本画」という写生図としての秋田蘭画制作の状況を、さらに強力に裏づけるものであるといえよう。そして以上のような状況をふまえるならば、これまで直武筆作品として紹介されることのなかった「松に椿図」を、題材や構図法は一般の直武画と比べて異質なものであるとはいえず、少なくとも応用の源泉とみなされる直武自身の写生図が明らかに存在する以上、彼の手になる数少ない本画作品の一つとして積極的に評価できると思う。

さて「東洋画の題材に西洋画法を加味した」と一般に表される秋田蘭画の特質であるが、直武が眼差しを注いだ「椿」の花も、確かに東洋・日本的な題材としてみなすことができるだろう。「松」に「椿」というのも、また東洋・日本的な組み合わせであると感じられる。だが実際に日本絵画史上において「松に椿」という画題は、具体的にはどのような作品にあらわれてきたのだろうか——。改めて考えてみると、日本人にとって親し

小田野直武筆「松に椿図」から佐竹曙山へ（今橋）



図12 直武 椿図

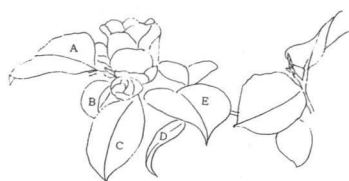


図13-a 直武 椿図（描き起し図）

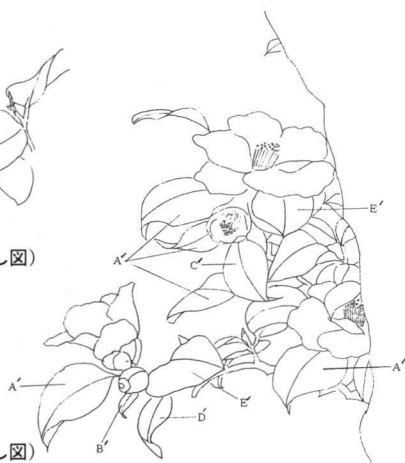


図13-b 直武 松に椿図（描き起し図）

いと思われていたはずのこの画題やその意味は、たちまち曖昧なものとなってしまふのである。

二 椿図の系譜と変容

直武の「松に椿図」は木肌の荒い老松と薄桃色の椿、そしてたおやかな曲線をみせる竹の一枝によつて構成されている。つまり「松・竹・椿」の組み合わせである。

古来中国では、文人墨客の間で「松・竹・梅」が吉祥の植物とされてきたが、これに対し上代日本においては、中国の花「梅」をわが国特産の花「椿」に代えて、「松・竹・椿」とし、吉祥を示すものとしたという。⁽⁴⁾

「椿」という文字自体も漢字ではなく、春を代表する神聖な木の意味の国字であることが知られている。⁽⁵⁾

幕府右筆屋代弘賢（一七五八—一八四二）は、江戸時代随一の書籍量を誇った「不忍文庫」の所有者であつた。彼によつて編集され、計五六〇巻にも及んだ『古今要覧稿』（文化十一—天保十二）には、「椿」の名の起こりについて次のような記述がされている。⁽⁶⁾

「つばきはつやば木（艶葉木）の中略なり。なほ款冬に似てその葉につやのあるものをつばともつばふきともいふがごとし。（中略）然るを大和本草に椿はその葉厚し故にあつばのきといふ意なりといひしはいかゞあらん」

「さて海石榴に椿字をあてしは、莊子に上古有^二大椿者^一以^二八千歳^一為^二秋^一といへる寓言にあるによりて、此海石榴もその樹數百年を経るといへどもさらに枯凋の患なく、その寿の久延なる事頗る大椿の

たぐひなるによりて、遂にその名を假借せしなり志か（後略）。」（傍線傍点、句読点引用者）

弘賢によつて収集されたこのような話が、「椿」の名の起こりの事実であるかどうかは即座に決定できない。だがいづれにしても「椿」は、冬枯れもしない艶やかな葉をもつたその姿から、霊木としてもあがめられ、延命の樹、瑞祥の花の一つとして、日本人に深く愛されてきたことは間違いない。また冬に咲く椿は、しばしば「春」の季節とも関係づけられている。

かがみ山みがきそえたるたま椿

かげもくもらぬ春の空かな

（藤原定家・『未木和歌抄』卷二九、椿）

異名に「耐冬花^{たいとうか}」の名をもつ椿の、一層鮮やかな花の——おそらくは真紅や純白の——色彩を想うとき、その凛とした美しさはまさに新しい季節の到来、「春」を告ぐものとして記憶され、日本人の美意識に次第に根づいていったものと思われる。俳諧でも「椿」は春の季語にあてられている。

さて椿を主題とした文学作品が、このように早くから存在しているのに対し、美術品の存在は、意外にも実に遅い。また興味深いことに、椿は絵画中のモチーフとしてよりも、むしろデフォルメされ、意匠化されたかたちで工芸品に多く現われている。

すでに指摘されているように、椿の木を主要題材とした最も古い現存の美術品には、国宝「梨子地松椿蒔絵手箱」（阿須賀神社伝来、京都国立博物館蔵）⁽⁸⁾があげられる。ここでは樹の幹の大きさに対し、椿の花が巨大に描写され、普通主役として描かれる松も、椿の脇役にまわっている。この手箱は室町時代、足利義満によつて熊野速玉神社に奉納されたものと伝えられているが、椿文様はこの時代以降に成立していったと考えられる。

椿文様でも特に有名なものは、鎌倉彫の笈などに施された満開の八重椿の文様である。東京国立博物館蔵「椿彫木漆書棚」あるいはバーク・コレクション「椿蓬菜文彫木漆笈」に見られるように、⁽⁹⁾松竹や鶴亀と共に椿の大樹が表現されているのは、明らかに吉祥を意識したものであろう。「松に椿」という取り合わせはこの辺りから発生したものではないかと思われる。⁽¹⁰⁾

絵画中に現われた椿としては、「慕婦絵詞」（観応二年（一三五二）中に風景の一部として描かれた椿が一番古い例と言われるが、室町・桃山時代では、椿が単独モチーフとして描かれることはまずなかったと見られる。ただ室町後期の作例で唯一例外としてあげられるのが、宗誉筆「紅椿小禽図」（真珠庵蔵、衝立八面の内）である。真紅の花と、その一枝にとまる一羽の小鳥を配しただけの構図からは、中国宋代の院体画が想起されるが、描かれた花は明らかに日本の椿であり、画家の関心はここに寄せられている。しかし椿は半八重の雪椿と形が似ているが、花弁に大きく切れ込みが入り、また雌心が長く強調的に描かれており、葉の形も必要以上にゆがめられている。つまりここに表われた椿も写実的というよりは装飾性が追求されているといえるだろう。

また狩野元信筆「四季花鳥図屏風」左隻（挿図14、白鶴美術館蔵、天文十八年（一五四九）中に描かれた紅椿は、室町から桃山期へと変わる、ちょうど転換期の椿の姿として重要だと思われる。元信はここで大らかに咲く椿の花を、松の大樹の下方に配している。重要文化財の伝雪舟筆とされる「四季花鳥図」、あるいは室町期の伝元信筆「老松小禽図」（心遠館蔵）の左隻中でも、松樹の下に椿に似た植物が見えるが、よく観察すると花芯の形態から、これは椿というよりは、むしろ山茶花を思わせる。おそらく漢画的手法が濃厚な絵画にあっては、日本の花「椿」という素材は避けられたのかもしれない。元信筆「四季花鳥図屏風」では、梅などの花の着色

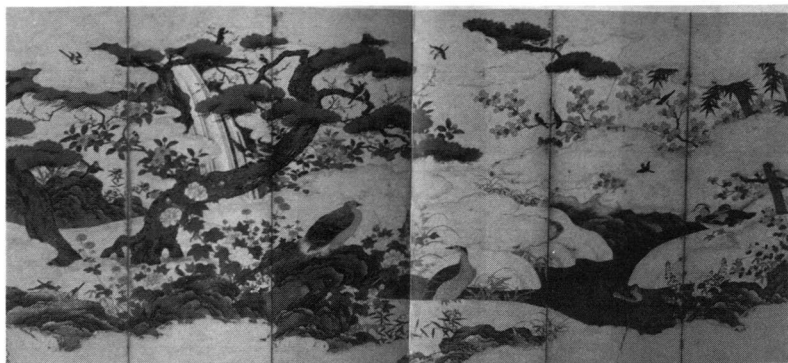


図14 元信 四季花鳥図（左隻）

において、胡粉の盛り上げを行なうなど、倭絵的感覚が生かされている。そうした感覚が、一つには「椿」という素材選びにも反映され、明快に描写される結果をもたらしたのではないだろうか。

椿が独立したモチーフとなって絵画中に現われるようになったのは、江戸初期からと見られる。

四国松山に存する伝永徳筆「椿花図屏風」（六曲一双）、あるいは京都・妙心寺麟祥院の「百椿図屏風」（六曲一双）、また仁和寺に伝わる伝光琳筆「梅椿図屏風」（六曲一双）は、これまでの報告によれば、いずれも江戸初期の作品と推定されている。⁽¹²⁾特にこれらの作品で注目されるのは、椿の花が一重、八重の真紅または純白といった単色のものではなく、もっと複雑な花卉や色合いをもつ「珍種」を描いている点である。

伝永徳筆の「椿花図屏風」は、金字に色紙形の紙が、一扇につき五枚ずつ貼り込まれる形をとっており、一双で六十図に及んでいる。そして描かれた椿花には各々銘称が記されているという。

また麟祥院蔵の「百椿図屏風」も、金地に团扇形や色紙形の紙が貼り込みになっているが、こちらには銘称〔特別品種の名〕の記述はな

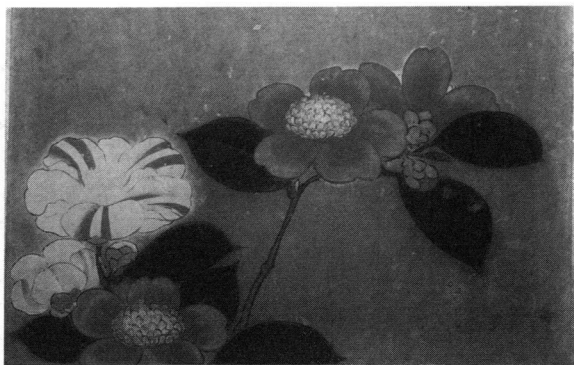


図15 麟祥院蔵 百椿図屏風 部分

く、一雙で六十六図にも及んでいる。このたび同院の御厚意で、筆者はこの「百椿図屏風」を実見する好機を得たが、同院の伝えるところによれば、本屏風は三代將軍徳川家光の乳母春日局が、同院を寛永十一年（一六三四）に創設した際、家光より直々に贈られたものであるという。挿図にあげた例は（挿図15）、その六十六図中からの一例である。屏風には筆者の署名、印章など残されていないので、作者に関しては全く不明である。しかしながら、花芯部の立体性を強調するため絵具の盛り上げを行ったり、花卉における「斑入り」の、繊細な色彩変化を「ぼかし」の技法で試みるなど、作者はかなり「上手」の画家であると判断される。先にも述べたように、本屏風中の図様には銘称の書き入れがない。しかし、このように多種類のものをできるだけ個別に描き、ときに伝永徳筆図のように銘称までも明記しようとする態度は明らかに本草学的、あるいは博物学的な意識の表われであることに間違いない。

そこで問題となるのが、江戸初期における、品種改良による椿園芸の愛好ぶりについてである。これについては、植物学史また園芸学史の分野で多数言及されているが、ヨーロッパにおいて、チューリップが熱狂的に流行したいわゆる「チューリップマニア」の時代が、一六三〇〜一六三七年頃であったのに対して、日本では⁽¹³⁾

椿花愛好の流好が、それよりも早い時期、元和（一六一五～一六三三）期に始まり寛永（一六二四～一六四三）期まで続いたことが知られている。

例えば文政十三年（一八一七）喜多村筠庭（一七八三～一八五六）著『嬉遊笑覧』には、次のような記述が見える。

「元和寛永のころ山茶（椿）の花を翫ぶことが大にはやり、花をくらべて奇を争へり。（中略）意林庵が『清水物語』宝永十五年「にいわく」此ころつばきの花のはやるやうに付けても、聞も及ばぬ見事なる花あまたあなたこなたより出たり、人好むもの有てはやり候はゞ、おもしろきものもありなんかし。（中略）「色音論」に当時の流行ものをいふ処、種々はやる其中に、当代人のすかれしは、鶉を集めかけならべつばきをあまたうゑならべ、とりのなく声はなの色こゑと色との争ひに、心をよせぬ人もなし。」⁽¹⁴⁾

実際それを示す証拠として、

安楽庵策伝著『百椿集』⁽¹⁵⁾（寛永七年（一六三〇）刊）

烏丸光広序「百椿図」⁽¹⁶⁾（寛永十一年（一六三四）刊）

林羅山序『百椿図』⁽¹⁷⁾（寛永十二年（一六三五）刊）

というような「椿図鑑」が存在していたことを示す文献が現存しており、将軍、大名のレベルから一般庶民階級に至るまで、競って椿花の蒐集や、改良に親しんだことが明らかである。

先にあげた仁和寺蔵の伝光琳筆「梅椿図屏風」では、椿は、接木の部分を竹皮でつつむ「高接ぎ」あるいは「接ぎ分け」と呼ばれる園芸技術が施された状態で、描かれている。このような椿の鑑賞法は現在の京都では



図16 遊楽図屏風 部分

見られないものだそうだが、筆者は最近、飛騨高山の印籠美術館が所蔵する六曲一双の「遊楽図屏風」左隻中に、この技術によって花を咲かせている十数種の椿の姿と、それを手折り愛でる二人の人物、そして同屏風右隻には、そうした珍種の椿を生けて楽しむようにとする一人の人物を、確認することができた（挿図16）。様々な遊戯、享楽を描いた同屏風において、椿の鑑賞場面が描かれていたことは、前記の椿愛玩の熱狂の様子をきわめて生き生きと示すと共に、伝光琳筆「梅椿図屏風」のような作品が、明らかに椿愛好の一端を示す作品であることを証明しているといえよう。⁽¹⁸⁾

このような江戸初期における椿園芸の隆盛の要因には、椿が（1）わが国のいたるところで自生し、栽培が容易であるという性質を持ち、（2）園芸改良以前の自然種に突然変異が多く、花色・花型・開花期に大きな変化が見られ、何よりも（3）種間交

雑が可能で品種間交配も容易で成功率が高い、という特性をもっていることが影響していると考えられている。⁽¹⁹⁾先にあげた江戸初期の三冊の椿図鑑に百種もの椿銘が、記されてあったことを思い出すまでもなく、「園芸改良」の目的そのものが、とにかく「いかに変った」あるいは「いかに珍しい」品種を産み出し、その数を増やし、またいかに保存していくかということに尽される。そうした人々の椿への関心の様相を、博物学史の観点から追ってみれば、その状況は江戸初期に限られた一時的なものではなく、実に幕末・明治初期までに及ぶ長い時間の現象でもあったのである。⁽²⁰⁾

さて直武によって写生された「椿図」（挿図12）は、現存もまくりの状態で保存されているために、二百年という年月を経ながらも、画家が写生したその時の様相が、今日でもありありと偲ばれるようである。しなやかな花弁と硬質な葉との相違、頼りないほどの細い茎に施された陰影、各々の葉が自然に描き出してみせる絶妙なひねりの状態——全体を、そして細部を見れば見るほど、描く対象へ注ぎこむ画家の鋭くも澄んだ眼差しを思わずにはいられない。

この直武の写生図が、多数現存している他の写生図と違って「一次写生」だと確信される理由は、その表現の瑞々しさから直観的に判断されるだけではない。細部の描写——とくに葉の表現を実際の椿の葉と比較してみると、椿の葉に特徴的な極細の「鋸状の輪郭線の状態」や、中心から外に向かって「互い違いに放射線状に伸びる葉脈」の状態など、必ずや実物を前に、それを凝視し心に留め置かねば、決して描けない自然物のきわだった繊細さを、直武は写生図で見事に写し得ている。

近年筆者が指摘したように、直武のみならず秋田蘭画派に残されている写生図の多くは、本画の下絵あるいは粉本としての「美術写生」であると同時に、それ自体が独立して科学的な写生図、すなわち「博物（本草）図」にもなり得る性質をもっていた。⁽²¹⁾ 直武の写生した「椿図」は、今のところ、当初から博物図を第一の目的に描かれたものであるかどうかは不明である。しかし描かれた図様は、十分に科学的写生図としてみなせるレベルにあり、とくに細部の表現に、そうした意識が存在していることは、大いに認めることができる。ここに「美術写生」と「科学写生」との間に未分化の領域があることを、私たちは再認識すべきであろう。

このように、おそらく博物学的志向にも支えられた直武の「椿図」は、本画「松に椿図」に応用という形で、姿をさらに美しく変化させて現われている。そして本来写生の段階では単色の紅椿が、本画中では淡桃色の、しかも紅絞りの「変わり」椿に姿を変えている点は、画家の博物学的志向が、本画中でさらに拡大化していることを示しているまいだろうか。

例えば宝暦九年（一七五九）制作の伊藤若冲の動植綵絵「雪中鴛鴦図」、またそれと同時期の制作とみなされる東本願寺伝来の「雪中遊禽図」にも、紅の絞りの花が鮮やかに見出せる。自宅の庭に鶏を放ち、それを「写生」することに没頭したと伝えられる若冲だが、彼もまた「変わり」椿に目をやり、「写生」することもあっただろうか――。しかし残念なことに彼の絵に表われた「変わり」椿の花は、その形態から、山茶花とも椿とも判断がつかず、「変わり椿」の使用例とするにはいささか心もとない。⁽²²⁾

円山応挙は写生帖（京都、個人蔵）において、明和八年（一七七二）の年記と共に「ツルガ」「ワビスケ白斑有」また「大イサハヤ」「チリ椿 本名楊貴妃」等、実に瑞々しい「変わり椿」を描いている。⁽²³⁾ 珍しい品種の

花を描きその椿銘を記しておく——それは先の寛永年間に制作された一連の「椿図鑑」の形式と似ている。だが残念ながら、応挙はそれらの写生図をもとにした「変わり椿」の本画作品を残してはくれていない。「変わり椿」が一幅の絵画の題材として登場するまでには、どうやらかなりの時間を要したようである。

つまり直武筆「松に椿図」は、「写生画派」秋田蘭画において、数少ない直武写生図の彼自身による応用として重要であるばかりでなく、「美術写生」と「科学写生」とが見事に融合した作品として、しかもその基底に江戸期に隆盛した「椿愛好」という、日本博物学史上特筆すべき現象を内包した作品として、貴重であるといえるのである。

「松」という伝統的素材に「珍種」の「椿」を組み合わせてみる——そのような思いつきは、当時実は私たちの想像以上に革新的な試みであった——。とするならば、再度ここで秋田蘭画における題材選択の方法が問題になってくるであろう。そしてそれは、直武画以上に曙山画に着目されるべき問題であるともいえるのである。

三 曙山と「椿に文鳥」

直武の描いた椿の花に、曙山の絵心はいたく魅せられたようである。現在確認されるだけでも、「椿に文鳥図」（挿図17、神戸市立博物館蔵）や「松に椿に文鳥図」（挿図18、個人蔵）、その上「竹に椿図」（挿図19、平野政吉美術館蔵）までもが、直武写生図を使用した作品であると認められ、写生図「椿図」は、直武自身の本画「松

に椿図」に対してと共に、佐竹曙山における椿をモチーフとした作品群に、大変に重要な意味をもっていることが明らかなのである。

そこでまず曙山による直武写生図の転用状況を、ここで改めてみることにしよう。

秋田蘭画派の中でも比較的身分の低かった直武は、江戸の市中にあつて自由に洋画法を習得することができたと考えられている。彼は生まれながらの画才と共に、そうした環境での学習が幸いし、秋田蘭画派の中では指導的役割を果たしている。新鮮な感覚で描かれた彼の写生図は、そのまま他の画家の手本や粉本として活用され、例えば佐竹義躬筆「百合図」（個人蔵）や田代忠国筆「菊に秋海棠図」（個人蔵）などの本画作品が、その好例としてあげることができるのである。

直武―義躬・忠国に発見されるこのような関係は、大名曙山との間でも当然発見される。曙山の場合、彼の植物写生図十九点のうち、八点までもが、直武の現存写生図と何らかの関係を持つていることが確認でき、本画以前に写生図の段階でも、すでに直武画と深く結びついていたことが明らかである。しかし曙山の写生図が、直武や義躬のそれと比して、数段完成度の高い図様となっているのは、その構成の巧みさにあるのである。

例えば写生帖に含まれる「姫百合と撫子図」（挿図20）では、原本の直武写生図にはなかった花の茎や葉が、豊かな表情をもつて描き足され、しかも一匹の蜂が登場していることによって、直武画よりも自然景としての臨場感ある場面が演出されている。つまり曙山は、直武写生図の単純な模写を目的とすることに満足していない。より鑑賞画としても楽しめるほどに完成し、成熟した図様をめざして、一図一図を描き込んでいたのである。

小田野直武筆「松に椿図」から佐竹曙山へ（今橋）



図17 曙山 椿に文鳥図

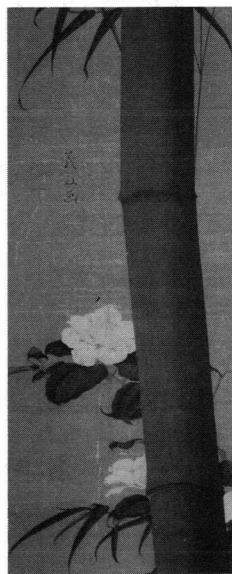


図19 曙山 竹に椿図

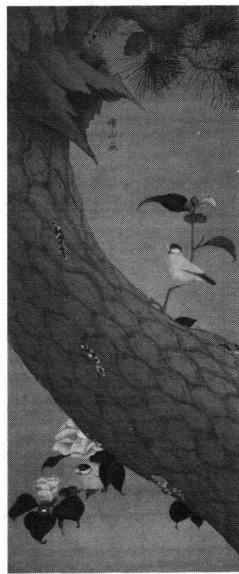


図18 曙山 松に椿に文鳥図



図20 曙山 撫子に姫百合図

では本画作品についてはどうであろうか。

曙山筆「椿に文鳥図」は、直武筆「椿図」と花の色合いは多少異なるものの、枝ぶりや花つきの位置、また葉の向きや数についても全く一致している。しかしその細部を比較してみると、前章でも指摘した一次写生「椿図」中の際立った「凝視の視覚」は、曙山画ではほとんどみられない。というのも、先に述べた椿の葉に特徴的な「鋸状の輪郭線」や、中心から外に向って「互い違いに伸びる放射線状の葉脈」の状態が、

「椿に文鳥図」では写されてはおらず、輪郭線はなめらかで、葉脈も左右対称に伸びる状態で描かれてしまっている。つまり曙山は「椿に文鳥図」を作画するにあたって、実物の椿を改めて見ようとはしていないのである。そして以上のような理由からは一方では、直武写生図の曙山画に対する先行性が、確実に裏づけられているのである。

だが曙山画の図様のそのような欠点も、作品全体の成熟した構成力によって隠され、一見しただけでは気づかれるものではない。鮮やかな色合いの椿花と文鳥、そして太湖石とが織りなす画面には、徽宗筆「桃鳩図」をも想起させる気品がある。そしてそれは、秋田蘭画派でも曙山だけが突出して表現し得た、繊細さと優しさに満ちた花と鳥の小世界であったといえよう。

さて「椿に文鳥図」は、描き添えられたつがいの文鳥が、曙山写生帖にそのままの図様として見出されるために、以前から粉本構成の作品であることが指摘されてきた。そして筆者が発見した直武写生図「椿図」との図様一致は、さらにそうした制作状況を、より明快に説明するものであったのである。従って筆者は、同作品の中の一つのモチーフ「紅絞りの八重椿」の図様についても、これまで言及がされていなかったものの、同様に本来何か原本が存在していたのではないかと、かねてより考えていた。そして直武の本画「松に椿図」が出現したことによって、この予想は見事に的中したのである。

つまり曙山は「椿に文鳥図」を制作するにあたり、直武の写生図のみならず、実は本画「松に椿図」をも使っていたのである。「椿に文鳥図」中の咲きかけた椿の蕾の状態は、直武の本画「松に椿図」中のもう一つの蕾から、全く転用されたことが明らかだからである。

さらに曙山による転用はこれだけにとどまらない。「松に椿に文鳥図」「竹に椿図」——これらに描かれた椿の花は、いずれも直武筆「松に椿図」の椿のモチーフと相似している。

まず「竹に椿図」の画面の中心を成している竹の姿であるが、これは曙山の最も得意とするモチーフの一つである。曙山は、直武の「松に椿図」から借りた椿の葉や、蕾の細部の表情をわずかに変形し、またモチーフ全体の未整理な部分を、実に見事に削ぎ落として、この竹と組み合わせている。その結果、直武の描いた変わり椿の馥郁たる面持ちは、曙山画ではさらに明るい表情に仕上げられており、作品全体としては、曙山独自の静閑な絵画世界への転換が図られている。

だがその基本的な構図法そのものは、やはり直武画の延長線上にあったと言わねばならない。ことに「松に

椿に文鳥図」では、老松の立ち上がり具合や、椿の枝のふり出し方、また松葉や松毬の下り方までもが、「松に椿図」に相似している。松の右肩からしなやかに立ち上がる竹の一枝が、曙山画では文鳥のとまる椿の一枝に置き換えられているが、構図上画家が意図していることは、直武も曙山も同一である。それはもはや言うまでもなく、曙山筆「松に椿に文鳥図」は、「松に椿図」が存在していてこそ描かれた作品であることを、示しているのである。

それでは直武自身は「老松」と「椿」を組み合わせ、この様な構図に仕立てて制作するヒントを、一体どこから得てきたのだろうか。

「松」と「椿」を取り合う事例は、前にも述べたように室町時代の笈などの工芸品中に表われていたが、近いところでは尾形乾山の陶器の文様でも使用されている⁽²⁴⁾。しかし両者の組み合わせを中心モチーフとした絵画作品は、まず存在しておらず、直武の発想の原点を探すことは、困難な作業といえるだろう。筆者はこの試みに対して、先にあげた狩野元信筆「四季花鳥図」のような作品からの、「題材の部分的抽出」ということを仮定してみたいと思う。

すなわち、室町後期以降の屏風絵中に表われる椿の花は、ほとんど松の大樹（時に梅）のすぐ下方に配されているのだが、例えばそうした大樹を中心として、屏風絵中の一扇だけを抽出してみたときに（挿図21）、直武筆「松に椿図」の構図に通ずる画面効果が、偶然にも生じてくるのである。

つまり直武が作画の発想を、狩野派などの伝統絵画に置いていたとするならば、「松に椿図」は筆法のみならず、題材の構成法という点からも、彼の西洋画学習早期の作品であることが推定されよう。また先の曙山筆

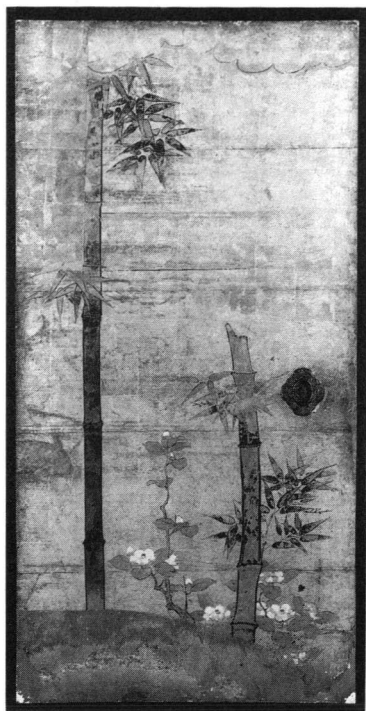


図22 名古屋城御湯殿書院 竹に椿図



図21 元信 四季花鳥図（左隻部分）

「竹に椿図」のような作品も、「松」を、同様の吉祥意の「竹」に置き換えた作品と解釈するだけでは不十分だろう。例えば、名古屋城御湯殿書院杉戸絵の「竹椿図」（挿図22）のような図柄が、江戸初期から存在することから、曙山もまた題材や構成法に関して、狩野派の伝統性に依拠していたのだとも指摘できるのである。

それでは直武や曙山画の革新性はどこに表われていたのだろうか——。明暗、陰影法という技法の使用と共に、「変わり椿」のような特種な題材^{キョリフ}を扱ったことに注目したい。

例えば曙山は、直武画には登場することのなかった、つがいの「文鳥」を描いている。種々の禽鳥を写生帖に描

き留めた彼が、最も愛した鳥が「文鳥」であったのだろう。「竹に文鳥図」（秋田市千秋美術館蔵）などをふくめ、曙山は「文鳥」をモチーフに三作品を残しているが、いずれも彼の代表作とするにふさわしい出来栄である。文鳥は「手乗り」に飼い慣らすことが最も容易な小鳥として、文字通り私たちにとって大変に親しい存在である。そして鑑賞用としても色美しく、これを愛する愛鳥家はさぞ多いことだろう。だが意外にもこの鳥と日本人のふれあいの歴史はそう古くからではない。

文鳥が日本で定着したのは江戸時代以降で、本来はジャワ・マライ半島を原産として中国より輸入された「異鳥」、つまり「嶋もの」の一つであったのである。江戸初期に初めて輸入されたとする説が有力であるが、現在までに知られている文鳥に関する最も早い記録は享保十年（一七二五）で、孔雀や青インコ、また紅雀や沖一匹と共に七羽、長崎に渡来したのを始めとしている。⁽²⁵⁾現在文鳥の別種類として知られているシロブンチョウやサクラブンチョウは、江戸時代に人工的に作り出された「変異種」であることが知られているが、その誕生の詳しい年代は不明である。しかし安永二年（一七七三）刊の、来舶鳥類の飼育法を示した『百千鳥』（城西山人著、上下二巻）には、文鳥の飼育法も示されているので、⁽²⁶⁾江戸中期頃までには庶民レベルにも、「異鳥」としてはかなり知られた存在になったとみえるのである。

だがいずれにしても「文鳥」は、曙山の時代では今日ほど「ありきたり」の存在ではなく、もつと異国的な香りを放つ鳥であったと考えられるのである。しかも絵画史上において、この鳥が題材として登場している作品で、曙山画と同時代の作品は極端に少ない。⁽²⁷⁾従って例えば舶載鳥類を描いた長崎系の鳥類図譜などを今後点検することで、曙山の写生帖や本画への影響を検討することが必要であろう。⁽²⁸⁾

曙山の描く文鳥は、寄り添うその仲むつまじい様子から、「つがい」と察せられている。つまり「和合」としての吉祥の表われである。従って「松」「椿」と取り合わされるのは実にめでたく、一見当然のものだとも解釈できよう。しかし振り返って、「椿」と「文鳥」が取り合わされたというような前例は、ほとんど知られていない。おそらくこの様な組み合わせは、今日の私たちの想像以上に非常に特異な印象——言ってみればシュールレアリスティック——を当時の鑑賞者には与えたに違いない。しかも描かれた「椿」は、「変わり」好みの江戸人たちにとって、根強い人気の「変わり椿」である。——青年の日より多くの蘭癖大名たちと交際してきた曙山は、「椿に文鳥図」において、西洋画法の使用という驚かしを試みると同時に、飼鳥である文鳥を鳥籠から放ち、珍しい椿花の中で遊ばせるといふ、絵画空間だからこそ成し得る「新しい花鳥の世界」を夢見ていたに相違ない。その夢想こそが彼らの進取性であり、固定化^{マンネリ}した伝統性を打破しようとする原動力でもあったのである。そしてそれは、江戸の博物学が芸術家に授けた美的インスピレーションの昇華した革新的形象でもあったといえよう。

さて時の移り変わりと共に「変わり椿」も「文鳥」も日本人には馴染み深い花鳥となり、絵画中の題材としても、もちろん頻繁に取り上げられるようになっていった。

文鳥の日本人への浸透はかなり急速だったとみえ、例えば安永八年（一七七九）刊の宋紫石の『古今画藪後八種』（四体譜）には、木の枝にとまる一羽の文鳥が見出されるし（挿図23）、彼の写生帖として伝わる図譜（国立国会図書館蔵）にも、数多くの鳥類の中に⁽²⁹⁾つがいの文鳥が含まれている（挿図24）。また筆者が興味深く

思った例としては、文化四年（二八〇七）刊、宮本君山画『漢画独稽古』（乾坤二冊）の中で「写生鳥之図」（坤巻）として、「文鳥写意」なる図が所載されている（挿図25）。「飛勢」として示された文鳥は、鶯や白頭翁と共に本書の中では、画家にとって最も一般的な鳥の代表的モチーフとして扱われているのである。つまり曙山が「椿に文鳥図」を描いたところからわずか二十年ほどの間に、文鳥は急激に画家たちの間に浸透し、絵画の題材の一つとしても、きわめて一般的な対象として、みなせるようになったのである。しかしそれはまた言い換えれば、かつて曙山が「椿に文鳥図」で、「文鳥」を描くことで醸し出そうと試みた「異国的な香り」という意図を、歴史の流れの中で置き去りにし、忘れ去っていったことに他ならなかったのである。

それを美しくも的確に表象しているのが、例えば歌川広重の浮世絵花鳥版画「椿に文鳥図」（挿図26）であろう。

ずっと伸びた枝先に、あと日一日で咲き誇るであろう蕾をつけた椿の枝には、辺りの気配でも窺っているのであろうか、僅かに頭を起こした一羽の文鳥が真正面をこちらに向けてとまっている。花は半八重で白に赤の絞りの「変わり椿」。艶やかな緑の葉と花椿の色合い、それと文鳥の羽特有の青みを帯びた灰色との色彩配合が実に美しく、冬の間の一時の春を演出している。

広重の花鳥版画における題材について点検すると、「文鳥」も「椿」も、各々に「最も頻繁に取り上げられた花鳥」のベスト10のうちに数えられ、いかに当時の人々に好まれた題材であったのかが裏づけられる。しかし同じようにその順位の上位を占める「松」や「梅」「牡丹」、一方鳥では「雀」や「燕」「鴛鴦」が、古くから絵画の中で確実に描かれ続けられてきた、言ってみれば「伝統的題材」であると断言できるのに対して、「変

小田野直武筆「松に椿図」から佐竹曙山へ（今橋）

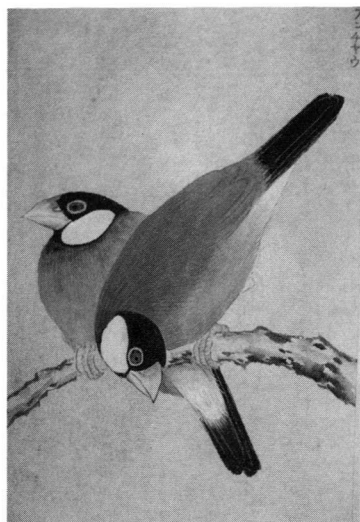


図24 『宋紫石写生帖』より 文鳥図

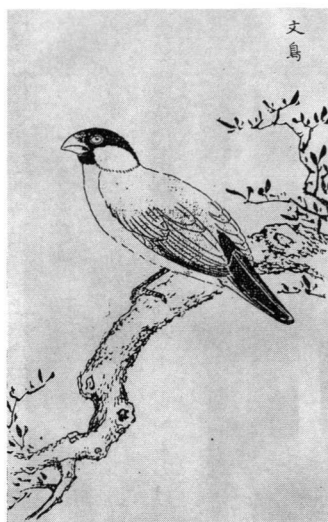


図23 『宋紫石画譜』より 文鳥図

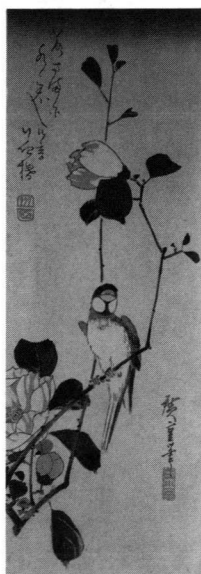


図26 広重 椿に文鳥図

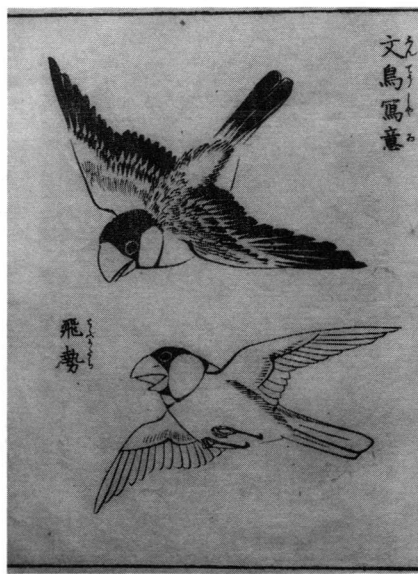


図25 『漢画独稽古』より「文鳥写意」図

わり、椿」や「文鳥」は以上述べてきたように、まさに江戸時代に生まれた新しい題材であった。そして「椿に文鳥」という取り合わせは、広重の画面ではすでにかなり馴染み深い情景となっているのである。その上「カナリアに藤」、「鸚鵡に海棠」というように、広重は飼鳥を籠から放って、本当に自由に自然の草花と遊ばせている。飼鳥たちだけではない。「梅に鶯」「燕に燕子花」のように、季節感や季語の一致によって取り合わされる一方で、例えば夏の鳥「川蟬」が、秋草「桔梗」と共に描かれるというように、花と野鳥間の季節性が無視されている作品も、花鳥版画の中には多く見出されるのである。しかし山野の草花と飼鳥を共に描いても、そこには違和感はない。まるで実際の自然の一部を切りとってきたかのような鮮やかな生命感がみなぎっている。

江戸という時代——それは「変わり椿」や「文鳥」が代表するように、人々が多くの種類の花や鳥を手に入れた時代だったのである。珍しく、色美しい花や鳥を手にとるごとに、江戸の人々の花鳥へのイメージはさらに多彩化し、絵画の上でもまた、伝統の範疇にこだわることはない、全く新しい「花鳥の世界」を次第に形成させていったのである。

その意味で、本論に新たに提出した小田野直武筆「松に椿図」は、佐竹曙山をはじめとする秋田蘭画作品および江戸時代中期以後の花鳥画に、思いもかけぬ新たな光を投げかけているのだといえよう。

（平成三年二月記）

註

- (1) 本図の存在については、拙論「小田野直武写生帖の意味―江戸時代「写生」の認識と同時代博物図譜」〔『美術史』一二八号、平成二年三月〕の末尾に追記の形で初めて報告した。
- (2) 「画」の字の洋風画転向後の使用例としては、他に「風景図」（個人蔵）がある。この画中では「玉泉画」として使われている。（本論中の参考図版を参照のこと）直武は「画」の字を書くにあたり、常に部首部分「由」を「丙」と書く癖があるが、「松に椿図」の署名でも同様である。
- (3) 前掲拙論、一八一―一八二頁。
- (4) 渡辺武「ツバキと生活」〔『いけばな芸術選集第三巻、椿、水仙』所収、主婦の友社、昭和四八年〕四九頁。
- (5) 齊藤正二『植物と日本文化』（八坂書房、昭和五四年）三〇頁。
- (6) 以下引用は左記による。
屋代弘賢『古今要覧稿』（復刻原本明治三十九年国書刊行会、西山松之助監修、原書房、昭和五七年）第四卷、三二七―三六三頁。
- (7) 傍線部分引用箇所については次の記述が本来正しい。
「上古有大椿者、以_レ八千歳_ニ為_レ春、以_レ八千歳_ニ為_レ秋」（莊子『逍遙遊』）
- (8) 小林忠「ツバキと美術5」（本註（7）前掲書所収）五七頁。
- (9) 『在外日本の至宝』10（毎日新聞社、昭和五六年）所載の図版10を参照した。
- (10) 椿文様に関しては左記の論文に詳し。
- (11) 荒川浩和「椿の模様」（『日本の文様10、椿・藤・柳』所収、小学館、昭和六二年）
- (12) 佐藤信二「花の文様（三）つばき」（『古美術』九四号、平成二年四月）八九頁。
- (13) 渡辺武「ツバキ屏風」（京都園芸倶楽部編『椿―花と文化』所収、誠文堂新光社、昭和四四年）三三五―三三八頁。
サム・セガール「花の系譜―オランダ絵画の四百年」（小林頼子訳）〔花の系譜』展図録所収、東京ステーションギ

ヤラリー、平成二年六月（八月）二二—二四頁。

(14) 『日本隨筆大成別巻、嬉遊笑覽四』（吉川弘文館、昭和五四年）三〇八—三〇九頁。

(15) 『続群書類従』巻第九百四十（第三十二輯上雜部所収）三〇八—三四六頁。

(16) 本註（6）前掲書にも所載。三五〇—三五一頁。

(17) 京都市蹟会編『林羅山文集下巻』所収、（大正七年平安考古学会版の復刻）、ペリかん社、昭和五四年）五八一—五八二頁。

この序文は伊賀守松平忠晴著『百椿図』のために書かれた。

(18) 江戸時代初期の椿愛好を伝えるものとしては他に、宮内庁蔵「椿花図譜」がある。画帖の体裁に何と七二〇種もの椿種が収められているが、その伝来・筆者については不明であるという。この作品については左記の豪華復刻本が刊行されている。

渡辺武他解説『宮内庁蔵椿花図譜』（講談社、昭和四四年）

(19) 富野耕治「ツバキ愛好と園芸の歴史」（本註（7）前掲書所収、四九—五〇頁。）

(20) 十七世紀に始った日本の椿園芸は、十九世紀になると花の美しさだけでなく、斑入の葉や葉交りの品種など、葉の珍しさや美しさをも鑑賞されるようになっていった。文政十年（一八二七）刊繁亭金太著『草木奇品家雅見』、同十二年（一八二九）刊水野忠晴著『草木錦葉集』などがそれをつたえている。

(21) 前掲拙論、一七九—一八一頁。

(22) リンネの弟子ツェンペリー（Carl Peter Thunberg）は、安永四年（一七七五）来日の際、日本人が八重咲きの花を大切にし、自然のままではならぬ、変わりものの草木を愛好することに興味をもったという。（上野益三『補訂日本博物学史』平凡社、昭和四八年）。若冲画の中には山茶花だけではなく、朝顔や芍薬などにも“変わり”種を描いているものが見出されるので興味深い。

なお、狩野探幽筆「草木花写生図巻」（東京国立博物館蔵）中にも、すでに十三品種の銘称と共に、速筆ながらたおやかな美しさをたたえた、変わりの椿の花が数十描かれている。これらの銘称と図様との一致の関係については、左記に詳しい解説がある。

北村四郎編『狩野探幽「草木花写生」』（紫紅社、昭和五二年）一三八―二四七頁。

(23) 佐々木丞平『応挙写生画集』（講談社、昭和五六年）所載の図版2を参照。

(24) 例えばMOA美術館蔵「色絵若松椿図四方鉢」（紹弁好銘）などの作品である。

(25) 本註（22）上野前掲書、三三五頁。

(26) 同書、三九七頁。

なお本書の著者、城西山人が鈴木春信のバトロンとして知られる旗本、大久保甚四郎忠舒（巨川）であることを、小林忠教授より御教示頂いた。

(27) 同時代の作品としては例えば、宋紫石筆「菊花双禽図」（安永八年（一七七九）、個人蔵）や、岡山應筆筆「薔薇文鳥図」（天明四年（一七八四）、萬野美術館蔵）がある。

(28) 例えば荒木元慶筆「百鳥図巻」（長崎県立美術館蔵）の中にも文鳥らしき鳥類を見出すことができる。

(29) 拙論「宋紫石試論―南蘋流継承と離脱の様相」（『国華』一一四一号、平成二年十二月）一〇頁。

(30) 「甦える美・花と鳥と―ロックフェラー浮世絵コレクション展」図録（麻布美術館工芸館他、平成二年九―十一月）一四二頁所載、「新版・浮世絵花鳥番付」表を参照。

（付記）本研究のために作品調査の御協力を賜りました、秋田県在住の個人所蔵者の皆様、平野政吉美術館・平野トク氏、京都妙心寺麟祥院・水野泰嶺氏に深甚なる御礼を申し上げます。

（人文科学研究所 博士後期課程 哲学専攻・日本学術振興会特別研究員）